Mistrz Piotr Pathelin

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

TEATR OPOLE

45-056 OPOLE,
PLAC LENINA 12

ZE ZBIORÓW

DYREKTOR I KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
MACIEJ KORWIN

ZASTĘPCA DYREKTORA
LESZEK KODRZYCKI

JAN FEUSETTE
kierownik literacki

WOJCIECH GOGOLEWSKI
kierownik muzyczny

Mistrz Piotr Pathelin

Anonimowy francuski tekst z XV w. spolszczył Adam Polewka

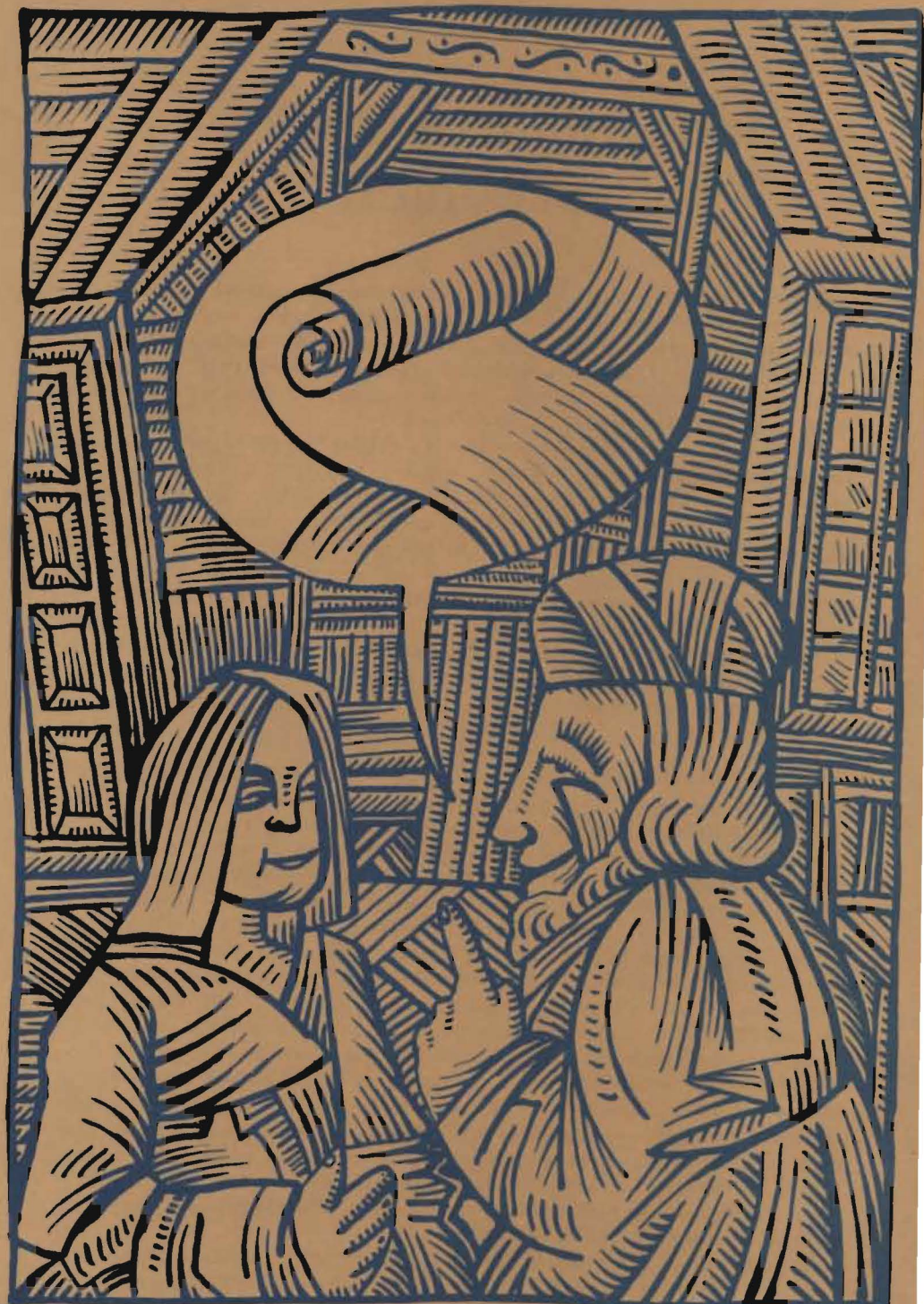
PATHELIN	— GRZEGORZ MINKIEWICZ
WILHELMINA	— ANDRZEJ CZERNIK
SUKIENNIK	— JERZY SENATOR
SĘDZIA	— BOHDAN GIERSZANIN
PASTERZ	— JAN KOCEM
BŁAZNY	— EWA BATYCKA
	DOLORES RAJZER
	JERZY BATYCKI
	ADAM KOWALSKI
	BOHDAN MICHALEWSKI

REŻYSERIA	**— EWA GILEWSKA**
SCENOGRAFIA	**— PAWEŁ VOGLER**
MUZYKA I TEKSTY PIOSENEK	**— KRZYSZTOF KUPLOWSKI**
RUCH SCENICZNY	**— JACEK TOMASIK**

Asystent reżysera	— Jerzy Batycki
Inspicjent	— Zbigniew Sikora
Sufler	— Bartłomiej Wyszomirski

Na oboju i rożku angielskim grają: TADEUSZ WIDERA
ZBIGNIEW PLUTA

DUŻA SCENA



JAN NEUBERG

Inne oblicze wieków średnich

1.

Słowa „revenons a nos moutons" („wróćmy do naszych baranów"), w znaczeniu wracajmy do właściwego tematu, zadomowiły się jako przysłowie w języku potocznym. Wyszły one z ust zdezorientowanego sędziego, postaci z piętnastowiecznej farsy „Mistrz Piotr Pathelin", sztuki uchodzącej za arcydzieło swego gatunku i za najdowcipniejszą rzecz we francuskm teatrze przedmolierowskim.

Nie wiemy niestety, jakiemu rzeczywistemu autorowi przypisać zarówno popularną kwestię o baranach jak i cały utwór. Przypuszczenia, że mógł on wyjść spod pióra któregoś ze znaczących twórców swego wieku, w tym i Franciszka Villona, nie znalazły potwierdzenia. Nie najpewniejsze są również tak ważne daty, jak: powstanie — ok. 1464 roku i pierwszego wydania w Lyonie — w 1485 albo w 1486 roku. Pewni natomiast możemy być dużej popularności utworu. Ponad dwadzieścia wydań w wiekach XV — XVIII, rozmaite przeróbki, naśladownictwa i kontynuacje (nie tak już jednak świetne jak wersja pierwsza), wysokie oceny dawniejszych pisarzy, takich jak Rabelais czy Molier — to wszystko przemawia za sztuką.

2.

„Jesień średniowiecza" zna kilka odmian widowisk teatralnych. Znamienne, że spośród uprawianych we Francji właśnie farsa o mistrzu Pathelinie przetrwała jako sztuka żywa do naszych czasów. A przecież nie zajmowała ona najwyższego miejsca w oficjalnej hierarchii średniowiecznych gatunków teatralnych. Wyprzedzały ją widowiska o przeznaczeniu budującym, dydaktyczno-moralnym. Do nich zaliczymy przede wszystkim dramat liturgiczny — najdawniejszą średniowieczną formę widowiska religijnego wkomponowanego w określoną część nabożeństwa. Z dramatu liturgicznego wyodrębniło się misterium — nie związane bezpośrednio z liturgią, odgrywane poza murami kościoła, rozbudowane, trwające nieraz wiele dni widowisko o wątkach opartych na Starym bądź Nowym Testamencie, przeplatane realistycznymi pozabiblijnymi scenami apokryficznymi, nierzadko o swobodnej treści. Inny gatunek średniowiecznego dramatu religijnego stanowią mirakle — inscenizowane epizody z życia świętych, w których najistotniejsze były cudowne zdarzenia wprowadzane ku zbudowaniu odbiorcy. Podobny dydaktyczno-budujący cel zakładały moralitety; wyróżniała je alegoryczna przypowieść, której postacie uosabiały abstrakcyjne pojęcia np. dobra i zła.

Do misteriów i miraklów przedostawały się, tak charakterystyczne

dla późniejszych form teatru świeckiego, realistyczne elementy obyczajowe, utrzymane najczęściej w tonacji satyryczno-komicznej. Również moralitet — w zasadzie już gatunek świecki — nie stronił od tego rodzaju „obcych" wtrętów. W widowiskach średniowiecznych mieszają się więc i sąsiadują ze sobą wysokie z niskim, wzniosłe z trywialnym. Niskie i trywialne potrafiło się jednak również usamodzielnić, wykształcając właściwe sobie gatunki i odrębne formy ekspresji. Na początku były to intermedia — krótkie scenki wprowadzane między poszczególne części misteriów, miraklów czy moralitetów. Do zupełnie już samodzielnych należą sotie i farsa. Celem pierwszego była satyryczna prezentacja niedorzeczności tego świata, zwłaszcza politycznych. Farsa — uchodząca za najważniejszy gatunek średniowiecznego teatru komicznego — jawnie już unikała dydaktyki pragnąc przede wszystkim zabawiać. Czyniła to bardzo często za pomocą niewyszukanych środków (błazenada, rubaszność, wulgarny dowcip), choć z czasem, jak w interesującym nas utworze, ulegały one wysubtelnieniu.

Właściwie nawet bez znajomości pierwszych fars średniowiecznych możemy sobie wyrobić pewne pojęcie o tym gatunku, bowiem niektóre jego składniki przeniknęły do wielu późniejszych znanych komedii, np. Szekspira, Moliera czy naszego Fredry. Utwory, których komizm opiera się na nieprawdopodobnych zawikłaniach akcji, dziwnych zbiegach okoliczności, błazeńskich paradach mają już w sobie coś z farsy.

3.

Z zachowanych dokumentów wynika, że teatr średniowieczny z powodzeniem posługiwał się skomplikowaną maszynerią celem uzyskania oszałamiających widza efektów cudowności. Choć z drugiej strony — schematycznie i jakby nieudolnie z dzisiejszego punktu widzenia rozwiązywał on problem zmienności miejsca scenicznej akcji. Stosował mianowicie tzw. scenę symultaniczną, co polegało na tym, że widz miał jednocześnie przed oczyma scenerię wszystkich pojawiających się w sztuce miejsc akcji. Owe usytuowane obo siebie miejsca zwano mansjonami, a tworzyły je rodzaje domków wyobrażających poszczególne sceny zdarzeń. Wykonawcy przemieszczający się, w zależności od przebiegu akcji, z jednego mansjonu do drugiego byli w zasadzie amatorami. Zrzeszali się oni w bractwa zajmujące się wystawianiem misteriów bądź świeckich komedii. Pewien rodzaj profesjonalizmu wykonawczego nie był jednak teatrowi średniowiecznemu obcy. Intermedia i farsy wystawiały prawdopodobnie grupy zawodowych błaznów.

4.

Daleko i zarazem blisko farsie o mistrzu Pathelinie naszej współczsności. Nieco anachroniczne sposoby inscenizacji mogą mieć dla nas — jeśli interesującą sztukę spróbujemy sobie wyobrazić w dawnym kształcie scenicznym — wartość szacownego zabytku, dokumentującego niegdysiejsze możliwości i konwencje teatralne (inna rzecz, że współczesny teatr posługuje się nieraz z powodzeniem tymi konwencjami, i to inscenizując średniowieczne czy renesansowe utwory nie zawsze najwyższego lotu). Sam tryskający żywym humorem scenopis przedstawienia o oszukańczym Pathelinie zdolny jest poruszyć odbiorcę niezależnie od dzielących go od dzieła barier czasowych czy kulturowych.

Ta w gruncie rzeczy przejrzyście skonstruowana krotochwila, o akcji przypominającej nieco rozbudowany skecz, odznacza się przede wszystkim znakomicie wykreowanymi, zindywidualizowanymi postaciami. Ich postępowanie i wypowiedzi ujawniają nie najpiękniejszą właściwość ludzkiej natury: skłonność do ułatwiania sobie życia kosztem bliźnich — zwyczajną nieuczciwością, oszustwem, kłamstwem. Spryt znajduje tu swoje pole do popisu, jest swoistym sposobem na życie. Kto posiada go więcej: uczony adwokat czy prosty pasterz? Znając logikę farsowych wydarzeń, a także przypominając sobie pokrewne staropolskie realizacje motywu kompromitacji uznanych autorytetów (np. ośmieszania mądrego króla Salomona przez „sprośnego" Marchołta czy starożytnych filozofów przez niewolnika Ezopa), domyślamy się, kto ostatecznie kogo oszuka w starofrancuskiej komedii, a tym samym i jakie utarte mniemanie zostanie podważone. W ogólniejszym bowiem sensie spryt w utworach typu farsowego, jak zresztą i w przywołanej przed chwilą literaturze nurtu błazeńskiego, służy również kwestionowaniu utartych mniemań, pozornych oczywistości, choćby takiej, jakoby uczony musiał przewyższać mądrością prostaczka. Tytułowego bohatera komedii przekonanego o własnej przebiegłości spotyka przygoda, która prawdopodobnie zachwieje jego pewnością siebie, oczywiście ku uciesze widzów, których mało co tak satysfakcjonuje, jak nauczka dana pyszałkom, zwłaszcza gdy dokonuje się ona w konwencji komediowej.

Brak w sztuce dydaktyczno-moralizatorskich usiłowań, tak charakterystycznych dla innych średniowiecznych gatunków dramatu, stanowi tylko jej zaletę. Nie nużącym, mało skutecznym pouczeniem pragnie ona oddziaływać na odbiorcę, lecz komicznymi sytuacjami, jakie są udziałem nagannie postępujących bohaterów. Takie właśnie czysto rozrywkowe potraktowanie rzeczy zasługujących na surowe potępienie ujawnia inne, mniej dostojne oblicze kultury wieków średnich.

5.

Zwracając uwagę na to co w „Mistrzu Pathelinie" bliskie nam i odległe od nas, nie sposób przejść do porządku nad językiem utworu. Prawem paradoksu wydaje się on — mowa oczywiście o wersji polskiej — jednocześnie i bliski, i odległy.

Tekst przetłumaczył, czy raczej — według określenia autora przekładu — „spolszczył", Adam Polewka przed rokiem 1937, w tym bowiem roku sztuka była już grana w krakowskim teatrzyku eksperymentalnym „Cricot" (tym samym, którego kontynuacją jest obecny Kantorowy „Cricot II"). Właściwie można by się tego przekładu spodziewać po Tadeuszu Boyu Żeleńskim. Tymczasem to nie znakomity tłumacz Villona, Rabelais'go czy Brantome'a wziął na swój warsztat skomplikowaną w warstwie językowej, anonimową piętnastowieczną farsę francuską. Adam Polewka, osobowość sama w sobie równie interesująca co słynny Boy, choć chyba nieco mniej znana, bardzo udatnie przyswoił naszej kulturze „Pathelina".

Zmagać mu się przyszło z kilkoma „językami". W sztuce bowiem, obok ogólnego starofrancuskiego, pojawiają się: ludowe dialekty, parodystyczne naśladowania języków obcych, terminologia prawnicza. Każdy „język" z osobna przysparzał tłumaczowi moc własnych problemów, domagając się stosowania odpowiedników w różnych odmianach dawnej polszczyzny, najlepiej średniowiecznej, czy stosowania komicznych przekształceń języków obcych. Wszystkie zaś razem miały dać spójną całość odpowiadającą, zgodnie z charaktrem utworu, klimatowi naszego średniowiecza.

Nie mógł w ten sposób powstać całkiem wierny przekład. Adam Polewka wyznaje: „W ogólności starałem się spolszczenie «Pathelina» utrzymać z jednej strony jak najbliżej starofrancuskiego tekstu, a z drugiej możliwie blisko stylu i ducha średniowiecza odmalowanego staropolskim słowem. Przyznaję, że te obie tendencje nie zawsze mogły biec po równolgłych". Tym niemniej rozwiązania, jakie tłumacz wybrał satysfakcjonują chyba znawców i miłośników piśmiennictwa staropolskiego. O skrupulatności językowej autora spolszczenia niech świadczy i to wyznanie: „Język mego przekładu oparłem na słownictwie i składni zabytków polskiego średniowiecznego piśmiennictwa, a w szczególności na przekładach statutów wiślickich i wartskich, dokonanych w XV wieku przez Świętosława z Wojcieszyna. Uśredniowiecznienia stylu dokonywałem bardzo troskliwie, kontrolując prawie kazde słowo".

„Uśredniowiecznienie stylu" i wspomniane wcześniej trzymanie się „ducha średniowiecza odmalowanego staropolskim słowem" wspomógł tłumacz jeszcze jednym szczęśliwym posunięciem, sprawiającym, że momentami niegdysiejszy język sztuki wydaje się jakby skądś znany. Chodzi o fakt wprowadzenia do polskiej wersji starofrancuskiej komedii fragmentów z bardziej znanych tekstów naszego średniowiecza, takich jak: „Skarga umierającego", „Rozmowa mistrza Polikarpa ze śmiercią" czy „Satyra na leniwych chłopów". Spolszczenie farsy dokonało się więc nie tylko w wyniku zastosowania naturalnego zabiegu językowej stylizacji, lecz posunęło się dalej, wykorzystując przydatną w tym wypadku rodzimą tradycję literacką. Nie mniej sentencjonalnie od „wróćmy do naszych baranów" brzmią w farsie następujące kwestie z literatury naszego średniowiecza zaczerpnięte:

„Otóż każdy lekarz fąści,
nie pomogą jego maści!"

czy

„Zda się jako prawy wołek,
alić jest chytry pachołek!".

Co ciekawe, stanowią one skrót farsowego obrazu świata, którego tak ważnym składnikiem jest ludzka przebiegłość.

JAN NEUBERG

Ewa Gilewska jest absolwentką polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dyplom reżyserski zdobyła w krakowskiej PWST, natomiast spektakl dyplomowy — „Króla Maciusia I" we własnej adaptacji, zrealizowała w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza — pod opieką swojego profesora ze szkoły teatralnej, Bogdana Hussakowskiego. Okres jej studiów polonistycznych (1973—1978) przypadł na czas wspaniałych osiągnięć Starego Teatru, którym patronowali Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki i Andrzej Wajda. Miała okazję przyglądać się pracy tych mistrzów na próbach teatralnych. W murach Uniwersytetu słuchała wykładów o teatrze Tadeusza Kantora, Jerzego Jarockiego, Ludwika Flaszena, Andrzeja Wajdy, Jana Pawła Gawlika. Taka atmosfera sprzyjała pragnieniu, które żywiła już od czasów liceal nych — myśli o zostaniu reżyserem. Zanim jednak została studentką wydziału reżyserii, posmakowała jeszcze praktyki teatralnej — przez pół roku była rekwizytorką, a później inspicjentką w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Dziś, w kilka lat po uzyskaniu dyplomu, problem zderzania, ale i łączenia osobistych, czasem idyllicznych wyobrażeń o sztuce teatru z surowymi regułami praktyki, z realiami polskiego życia teatralnego — jest dla niej jednym z najważniejszych.

Rzeczywistość na próbie

Studia wyidealizowały teatr. Przystępując do pracy, koniecznie nad tekstem wydobytym spod serca, miałam prawo, w myśl tych wyobrażeń, oczekiwać wspaniałego, zbiorowego wysiłku, lepiej chyba byłoby to nazwać służbą — dla sztuki, dla wspólnej idei, która miała się zmaterializować na scenie. Z takim oto nastawieniem pożegnałam szkołę i... doznałam szoku. Dostałam w kość. Chyba wszystkiego nauczyłam się już po studiach. Przez dwa lata nie mogłam się na przykład pogodzić ze sposobem interpretacji tekstów dramatycznych, jaki wymusiła na mnie praktyka obcowania z aktorami. Bez filozofii, humanistycznych zgłębień. Krótko, prosto, konkretnie. Na inną rozmowę nie ma dziś (z wyjątkami) w teatrze czasu.

Weszłam do teatru w trudnym okresie. Stan wojenny spętał i ograniczył możliwości. Mało pieniędzy, mało premier, odejście publiczności, a później walka o jej względy, nierzadko przy pomocy prymitywnych sposobów, nieszlachetnych przedsięwzięć. Jeśli już, to prapremiera, i to koniecznie małoobsadowa. Tak się wtedy rozmawiało, a często rozmawia się nadal, z dyrektorami.

Polski teatr — tak to odczuwam — pospolicieje, monotonnieje. I nie istnieje tu żaden podział na prowincję i centra kultury. W Warszawie i Krakowie można spotkać się z trzeciorzędnością, tak samo jak zdarza się ujrzeć coś wartościowego w małych teatrach. Ale zjawisko jest powszechne i towarzyszy mu atmosfera zamknięcia, osamotnienia. Każdy dyrektor, każdy reżyser wydaje się dziś samotny, a jednocześnie zajęty tylko swoim kawałkiem, sobą. Również zespoły aktorskie zamykają się w swoich gettach albo w niektórych znanych teatrach wręcz przestają istnieć. Zanika obyczaj odwiedzania cudzych premier, innych scen. Nie ma na to energii, czasu, nie warto tego robić...? Rzutuje to na atmosferę bycia na scenie. Tajemnica intymnego kontaktu aktora z widzem traci rację bytu. Stąd dobre, czasem nawet bardzo dobre przedstawienia tuż po premierze stają się słabe. Rośnie cynizm.

Zazdroszczę artystom teatrów lalkowych, którzy raz w roku spotykają się w Białymstoku, niemal wszyscy. I oglądają niemal wszystko. Rozmawiają ze sobą. Panuje tam jakby inny duch. Może dlatego, że pewne podstawy tego teatru trwają nienaruszone. Istnieje wciąż spontaniczna, wrażliwa publiczność — dzieci, złaknione sztuki, których nie można, a właściwie nie da się oszukać. Lubię teatr dla dzieci i z chęcią reżyseruję bajki. W krakowskiej „Bagateli" wystawiłam „Smoka" Szwarca. W najbliższych planach mam inscenizację sztuk dziecięcych: Ewy Lipskiej — w „Grotesce" w Krakowie i Andrzeja Maleszki — w teatrze lalkowym w Kielcach.

Jak każdy reżyser pragnę rzecz jasna zdobyć publiczność. Wiem, że nie jest to łatwe. Z jednej strony kontakt z najlepszą sztuką reżyserską, plastyczną, aktorską, za sprawą telwizji — wyostrza kryteria wymagań. Z drugiej — żeby słuchać najlepszej nawet literatury ze sceny, trzeba mieć choćby minimalne poczucie komfortu. A ludzie są zmęczeni. Fala video? To moda. Na Zachodzie już ustępuje, my musimy jeszcze przez to przejść. Prawdziwgo kontaktu człowieka z człowiekiem, aktora z widzem, nie da się niczym zastąpić. I dlatego teatr przetrwa. Takie jest moje głębokie przekonanie. Oczywiście nie będą do niego przychodzili wszyscy. Kantor powtarza często: teatr jest dla elity. I ma rację.

Mam nadzieję, że „Mistrz Piotr Pathelin" — smaczny tekst rodem z tradycji teatru jarmarcznego, zakładającego intensywny, bliski kontakt z widzem — znajdzie swoją publiczność.

EWY GILEWSKIEJ
wysłuchał
JAN NOWARA

Brygadier sceny — **WŁADYSŁAW MYGA**

Operator światła — **KAZIMIERZ MAROSZ**

W REPERTUARZE

DUŻA SCENA

Witold Gombrowicz
TRANS-ATLANTYK
(prem. 15 XI 1987)
Mykoła Kulisz
REFORMATOR
(prem. 4 VI 1988)
Sławomir Mrożek
AMBASADOR
(prem. 4 XI 1988)

MAŁA SCENA

Stanisław Herakliusz Lubomirski
ERMIDA ALBO
KRÓLEWNA PASTERSKA
(prawdop. praprem. 29 X 1987)
Marek Hłasko
BRUDNE CZYNY
(praprem. 19 II 1988)
Murray Schisgal
SIE KOCHAMY
(prem. 29 IV 1988)

Federico Garcia Lorca
MIŁOŚĆ DON PERLIMPLINA DO BELISY W JEGO OGRODZIE
(prem. 15 V 1988)

SALA PRÓB

Bolesław Leśmian
ZDZICZENIE OBYCZAJÓW POŚMIERTNYCH
(prem. 24 I 1988)
Stanisław I. Witkiewicz
FIRMA PORTRETOWA
(prem. 19 VI 1988)
Karol Wojtyła
NIE LĘKAJ SIĘ
(prem. 16 X 1988)

W PRZYGOTOWANIU

MAŁA SCENA

Aleksander Fredro
MĄŻ I ŻONA

Kierownik techniczny	— Andrzej Dąbrowski
Główny mechanik	— Ireneusz Podhalański
Kierownik Biura Obsługi Widzów	— Romuald Matuszewski
PRACOWNIE TECHNICZNE	KIEROWNICY
Krawiecka	— Teresa Kawa Kazimierz Birecki
Stolarska	— Joachim Wystup
Malarska	— Witold Warmuzek
Oświetleniowa	— Grzegorz Cwalina
Akustyczna	— Jarosław Piechowiak
Tapicerska	— Joachim Bryla
Perukarska	— Paweł Stelmach
Modelatorska	— Jerzy Piechnik
Szewska	— Gerard Mróz
Ślusarska	— Zbigniew Rudawy
Rekwizytor	— Danuta Nowak
Specjalista ds. reklamy	— Krystyna Meszko
Konsultant programowy	— Jan Nowara

REDAKCJA PROGRAMU — JAN NOWARA
PROJEKT PLASTYCZNY PROGRAMU — LESZEK OŁDAK

Biuro Obsługi Widzów, plac Lenina 12, tel. 359-41, 390-82
przyjmuje zbiorowe zamówienia na bilety.

Druk: Opolskie Zakłady Graficzne im. J. Łangowskiego w Opolu
Cena 200,— zł

Opol. 1828/88. 1000. I-4